

シネフィリアとモダニズム

—— ある映画の愛し方にかんする歴史的かつ理論的な省察 ——

藤 井 仁 子

1. シネフィリアの終わり？

通説に従いリュミエール兄弟によるシネマトグラフの一般公開をもって映画が誕生したと見なすならば、映画は世紀末の不穏なニュースにも事欠かなかった1995年にとうとう100歳を迎えたことになる。普段は映画を最新の流行現象としてしか扱わないマスメディアもこのときばかりはこぞって草創期以来の映画史を回顧／懐古し、20世紀を代表する大衆娯楽の長寿を祝って世界中でさまざまなイベントが催された。そうした祝賀ムードのなか、生涯の節目節目に映画に論及しつづけたスーザン・ソントグは、周囲の雰囲気にな水を差すかのようにきわめて悲観的な調子で映画の現状と行く末を憂えてみせたのである。

予測できたことではあるが、映画への愛はあせてしまった。人々は今でも映画に行くのが好きであるし、映画から何か特別なこと、必要なことを得られると期待し、気遣うひともいる。そして、素晴らしい映画も製作されている、マイク・リーの『ネイキッド』、ジャンニ・アメリオの『ラメリカ』、侯孝賢の『憂鬱な楽園』、アッバス・キアロスタミの『クローズ・アップ』、そしてジグザグ道三部作などが。しかし、映画に対するはっきりと映画愛好家的な [cinophilic] 愛を、少なくとも若い人々の間に見出すことはもうほとんどない。それは映画に対する愛にとどまるものではなく、映画に関するある種の趣味でもあるのだ（映画の栄光の過去をなるべく多く見たい、見直したいという大きな欲望が、その根底にある）。映画愛好症 [cinophilia] 自体が古めかしい、時代遅れだ、鼻につくとして攻撃されるようになってしまった。⁽¹⁾

「高度に産業化された映画の時代」に人々がかつてのように映画を愛さなくなってしまったこと、そして批評に意義を認めなくなってしまったことを嘆くソントグの主張は、率直にいつ何ら目新しいものではない。ローラ・マルヴィは、映画の100周年を祝う行為こそが長年新しい芸術と思われてきた映画を急に年老いたものに見せることになったと述べているが⁽²⁾、ここで晩年のソントグが表明しているメランコリックな感慨は、まさに映画史が最初の1世紀を閉じた

という認識の効果がすぎないともいえるだろう。だが、ソントグが本当に終わったのかもしれないと考えているものが、彼女が評価するような映画というよりも、むしろここで「映画愛好症」と訳されているシネフィリアという映画愛の特殊な一形式であることに注意しなければならない。ソントグは、シネフィリアがその歴史的使命を終えたという事実からこそ深い感慨をおぼえているのである。

シネフィリアとは映画に尋常ではないほど入れあげる、ある熱狂的な映画愛のあり方を指す。人に対して映画狂の意味で用いられる「シネフィル」という語が日本語としても定着し、しばしば揶揄的に使われることからわかるように、それはたんに余暇を利用してたまに映画を見るようなありふれた映画の嗜み方以上のものである。ときには大切なほかの何かを犠牲にしてでも年に百本、千本と映画を見、のみならず映画について書かれたものを読みあさり、シネフィルどうし顔を合わせれば激しい議論を戦わせる。たとえ読まれるあてがなくとも、自ら批評を書くことに情熱を燃やすシネフィルも少なくない。多くのシネフィルは映画館のスクリーンで、しかもどんなにぼろぼろのプリントでもフィルムで映画を見ることに特別な価値を見だし、テレビやDVDを数段劣ったものと考えているが、このようにシネフィリアは、その人の感性や実存さえ左右するほとんど生き方そのものの問題となりうるのだ⁽³⁾。

常人には理解しがたい側面さえあるシネフィリアが、戦後フランスのヌーヴェル・ヴァーグに淵源を持つというのは衆目の一致するところである⁽⁴⁾。1950年代から『カイエ・デュ・シネマ』(*Cahiers du cinéma*) 誌を拠点に展開されたヌーヴェル・ヴァーグの最大の歴史的意義は、フィルムの形式やさまざまな技法の革新にとどまるものではなく、そこにおいて映画を見ること、書くこと、そして撮ることが区別されずに渾然一体となっていたところにあった。「映画史上で最初の映画狂的映画作家〔傍点原文〕の世代」と呼ばれる所以である⁽⁵⁾。ヌーヴェル・ヴァーグを駆動したこの狭義のシネフィリアについては、すでにそれを歴史的に総括するような著作も刊行されており⁽⁶⁾、その役割が過去形で語られるべきだとする見解に異論を唱える者はもはや多くはないと思われる。

しかしながら、シネフィリアはフランスのあるきわめて限定された時期にのみ見られた局地的な現象で終わったわけではなかった。それは実際には、ヌーヴェル・ヴァーグとともに大きく転換した戦後映画の新しいパラダイムのなかで、古今東西のあらゆる映画を同じ資格で横並びに見る経験を可能にし、そのことで歴史そのものを不斷に書き換えていくようなある眼差しを育てたのである。この意味でのシネフィリアは、複製芸術としての映画がたやすく国境を越えうる限りにおいて、かなりの普遍性をもって世界に波及したと見ていいだろう。

映画を見る眼差しと歴史意識そのものにまで深く影響している以上、シネフィリアは客観性と科学性を標榜する映画学にとっても実のところ他人事ではありえない。事実としてもアカデミック・ディシプリンとしての映画学の制度化は、まさしくシネフィリアの黄金時代に進んだのであ

る。ところが、映画を研究する者はたいてい自分自身のシネフィリアからは独立に研究が成り立っているかのようにふるまう。この事実から目を背けることなく、シネフィリアと映画を研究することの関係についてもっとも深く掘り下げた理論家はクリスチャン・メッツであった。

かつて自分が映画狂だったときのことをしっかり思い出して、映画狂というものが、その情動的な屈折の細部や、その生き生きとした表情において、いったい何に似ていたのかを忘れないようにすること。だが一方で、その映画狂に浸食されないようにすること。その姿を見失わず、怠りなく監視すること。要するに、映画理論家になるためには、映画狂であり、かつ映画狂ではないという状態にいないてはならない。なぜなら、このどちらの条件が欠けても、映画狂について論ずることは不可能になるからである。⁽⁷⁾

かつてシネフィルだったことのないような映画理論家を、メッツは初めから相手にしていない。それは、シネフィルが発揮しがちだとされる排他性ゆえのことではなく、すでに述べたように、シネフィリアが映画の現代性を認識するための条件であるからだ。そのうえでメッツが述べているのは、映画理論家たれんとする者は自分自身がシネフィリアの産物であるという事実を認め、同時にそこから身を剥がしてシネフィリアをも分析と記述の対象としなければならないということである。メッツにとってシネフィリアは、馴染み深くもよそよそしい、フロイト的な意味で不気味な⁽⁸⁾ 映画理論の「故郷」なのだ。

今やわれわれがメッツの洞察をふまえて向かうべきなのは、たんにシネフィリアを歴史化したり理論化したりするだけでなく、シネフィリアが可能にした歴史意識、映画の現代性の認識それじたいをも歴史化、理論化する作業であろう⁽⁹⁾。このとき、あわせて考えるべき問題として映画におけるモダニズムの問題が浮上する。なぜなら、映画の現代性なるものも、主に美術史の言説を参照することで、他の諸芸術と同様、もっぱらモダニズムの問題として考えられてきたからである。

シネフィリアとモダニズム。この大きすぎる主題についてここですべてを詳らかにすることはできないが、今はただ探究の端緒として、今後の議論を喚起するためにも、以下にいくつかの重要な論点を整理しておきたい。

2. 細部＝瞬間

シネフィリアを特徴づけるのは、物語から逸脱するような、しばしば取るに足りない細部への執着である。時間芸術である映画の細部は、空間的な切片であると同時に時間的な切片、すなわち瞬間でもありえる⁽¹⁰⁾。それは光、水、風といった自然の現象かもしれないし、また人物のふとしたときの表情や身ぶりであるかもしれず、はたまた虫や動物の動きであるかもしれない。通

常の映画観客にとっては一向に無視してかまわぬただのノイズにすぎないものが、シネフィルには映画体験の本質に関わる名状しがたい魅力として映るのだ⁽¹¹⁾。

興味深いのは、こうした細部＝瞬間が、映画が制度化される以前の無垢な観客を捉えた映画の原初的な魅力として語られてきたことである。たとえば、リュミエールのシネマトグラフを見た世界最初の映画観客は、赤ん坊の食事という内容ではなく、後方の木々や赤ん坊の涎掛けを揺らす風にこそ目を瞠ったのだというように⁽¹²⁾。むろんこれは史料的にも根拠のある主張であるが、このような主張を行なう論者が、19世紀末の映画鑑賞の実態を解明すること以上に、映画という装置そのものの本質的な能力を提示することを目論んでいるのは確かだろう。この種の主張の最たるものが、晩年のD・W・グリフィスが洩らしたもはや失われたものとしての映画の本質的な魅力、「木々を渡る風の美」をめぐる神話である。

現代の映画に欠けているもの、それは美しさ——木々を渡る風の、木に咲く花々をかすかに揺らす風の美しさである。これを現代の映画はすっかり忘れてしまった。[略] 今日映画が忘れてしまったのは、動く絵としての映画 (the moving picture) におけるその動きなのだ。動く絵としての映画は美しい、木々を吹く風の動きは絵画よりも美しい。今は声に頼りすぎている。[略] われわれは美しさを取り去って、大袈裟な声と取り替えてしまったのだ。⁽¹³⁾

「アメリカ映画の父」をめぐる神話の一部を構成するものとして語り継がれてきた「木々を渡る風の美」は、上の初出記事に読まれるとおり、常にすでに失われたものだ。『映画の理論』のジークフリート・クラカウアーが、映画によって救済される「物理的リアリティ」(physical reality) の具体例として幾度も「木々を渡る風の美」に言及したのはこれゆえのことである⁽¹⁴⁾。別な場所で論じたように⁽¹⁵⁾、クラカウアーのいう「物理的リアリティ」とはただたんにカメラの前に拡がる外的な現実を指すのではなく、映画を通じて初めて事後的に見いだされるような世界の潜在性の謂いであった。

本来言語を超えたものであるはずのこうした細部＝瞬間の現前を、それでも記述可能なものにするための方法は二種類に大別することができる。一つはそれをカメラの類のない特性として記述することである。かつて人間には知覚することのできなかった細部＝瞬間をカメラが初めて知覚可能なものとしたとするこの方法は、ヴァルター・ベンヤミンによる「視覚的無意識」の概念⁽¹⁶⁾を通じてよく知られたものだろう。とりわけ映画理論の文脈でこの方法が重要なのは、記号としての映画が持つ最大の特性をインデックス性に見る伝統的な発想がここから導かれたからだ。ピーター・ウォーレンによって映画理論の文脈に導入されたC・S・パースの記号学は、アイコン、インデックス、シンボルから成る記号の三分類が断じて排他的なものではないというパースにもウォーレンにもあった注記を無視するかたちで、映画の本質をインデックス性のみに

還元する考えを蔓延させることとなった⁽¹⁷⁾。この流れのなかで、写真の独自性を「その本質的な客観性」に見たアンドレ・バザンは⁽¹⁸⁾、彼自身はそのような書き方を一度もしたことがないにもかかわらず、インデックス性を映画の本質とする論者の代表に祭りあげられてしまったのである⁽¹⁹⁾。

細部＝瞬間を記述可能にするためのもう一つの方法は、それらを起源としての特定の人物、すなわち作家に結びつけることだ。シネフィリアが、ほとんどの場合、監督を映画の作者と見なす作家主義——これもまた直接の淵源はヌーヴェル・ヴァーグに求められる——と表裏一体の関係にあるのはこのためである。ここでは物語から逸脱するノイズを多く拾いあげてしまうような資質の持ち主ほど、それだけ真正な映画作家であるという多分に倒錯的な論理が採用される。同じ監督名がクレジットされた多様なフィルムを通じてある共通した細部＝瞬間が認められるならば、それは作家性と呼ばれることになるのである。一方で作家性がフィルムごとに現れる際の具体的なありようには、「ミザンセン」(mise-en-scène)⁽²⁰⁾ という恣意的にいくらかでも意味を拡張できる魔法の言葉があたえられるだろう⁽²¹⁾。

シネフィルたちは、こうした細部＝瞬間の魅力を捉えそこねているとしてアカデミックな映画学を攻撃するのが常である。そこにはたんなる反知性主義を超えて、シネフィリアそのものを守りたいという欲望が存在すると思われる。しかしながら、上述のとおり、映画学者もまたシネフィルたちと同じものを別の理論的な用語で語っているにすぎないともいえるのだ。したがって、アカデミアの内と外との見かけの対立に惑わされることなく次に向かうべきなのは、それじたいとしては取るに足らないはずの些細な細部＝瞬間を愛で、記述するという営みが、どうしてシネフィルの実存の在り処となったり、映画批評家や映画学者の専門的なわざとなったりできるのかという問いである。そうしたことが可能になるためには、カメラによって初めて捉えられるような細部＝瞬間にあらかじめ美学的な価値が見いだされていなければならないはずではないか⁽²²⁾。

歴史家のカルロ・ギンズブルグが、19世紀末になって登場した「症候学に基礎を置いた推論的
パラダイム 範列」について語ったことはよく知られている⁽²³⁾。通常見すごされるような細部に絵画作品の作者を鑑定するためのもっとも重要な手がかりが潜んでいると考えたモレッリの方法論、その影響を密かに受けていたドイルの小説における名探偵シャーロック・ホームズの推理の進め方、そしてフロイトが創始した精神分析の手法。ギンズブルグは、取るに足らない細部に真実への鍵を見いだすという態度をこれらに共通するものとして取り出してみせたのである。「神は細部に宿る」という名高い言葉の主は、フローベールにミース・ファン・デル・ローエ、ヴァールブルクなどさまざまな候補者がいて定かではないようだが、いずれにせよ映画が大衆娯楽の王座を占める以前において、真実へと通ずる道を些末な細部に求めるような美学的感性がすでに成立していたのだ。

そのうえでさらに問わねばならない。映画にあって細部＝瞬間があきらかにする真実とは、いったい誰の、いや何の真実なのだろうか。というのも、シネフィリアが愛でる映画の細部＝瞬間が告げ知らせるものは、ギンズブルグが観察した事例とは異なり、画家や犯罪の下手人、被分析者のような特定の人物の無意識ではありえないからだ。なるほど作家主義者はそこに世界に向かう作家の態度を人称化したかたちで読みとるかもしれないが（ルノワールやロッセリーニが生のままの現実を尊重したというように）、それでもそこに作家の無意識の所為そのものを見るわけではないだろう。むしろ映画の細部＝瞬間は、撮る主体を裏切ることで人為を超える世界の証明、あるいは啓示となるのではないか。

映画理論家のポール・ウィルメンは、自らの拠って来たところとしてのシネフィリアを再考したノエル・キングとの対話のなかで、映画の登場とともに知覚の体制に生じた変化を説明しようとする過去の試みが、いずれも既存のカトリック的な概念の影響を色濃く受けていたと指摘する⁽²⁴⁾。それはとりわけ啓示（revelation）、魂の啓示の言説だったというのである。もっとも顕著だったのは、ウィルメンにいわせれば『カイエ・デュ・シネマ』に代表されるフランスの作家主義批評においてであり、スクリーンに投影された観客自身のものか、スターのものか、それとも作家のものかを問わず、ともかくそこでは魂の啓示という体験について語られていたのだという。バザンとカトリシズムの関係については明白なことであり、これまでに批判を含めて話題に上る機会は多かったが、ヌーヴェル・ヴァーグの諸実践、ひいてはシネフィリアとカトリシズムの関係となると未開拓の領野であるといわざるをえない⁽²⁵⁾。

やはりシネフィリアについて今日的な観点から論じたトマス・エルセサーは、それにしてもなぜフランスだったのかとあらためて問いかけている⁽²⁶⁾。フランスがいわずと知れたカトリックの国であることを思うとき、シネフィリアとカトリシズムの関係のなかにその答えが隠れているというのは十分にありそうなことだ。

3. メディウム・スペシフィシティ

一方で、魂の啓示に不意打ちされた者は、今度は進んでそのような経験を求めるようになる。シネフィリアがカトリシズム、つまりは信仰の問題と真に結びつくのは、ここからだというべきかもしれない。優れた映画は必ず魂の啓示としての細部＝瞬間を含んでいる、だから約束の時を決して逃してはならないという信仰、イデオロギーが帰結するのである。そこで啓示される魂こそが、他のいかなる芸術によっても代替されることのない、映画に固有の本質であるとさえ考えられることになる。

ところで、その芸術に特有の性質、すなわちメディウム・スペシフィシティの探究に作品の価値を見いだす芸術観とは、要するにモダニズムである。シネフィルが映画の魂と見なすものを、モダニストは映画というメディウムに特有の性質であると考え。より厳密には、シネフィルが

映画の魂を信じるように、モダニストはいかなるメEDIUMにも特有の性質というものがあり、それを追究することが芸術としての価値を決定すると信じているのだ。ここにいうモダニズムはクレメント・グリーンバーグ流の、それとかなり通俗化された理解にもとづいているが⁽²⁷⁾、このように通俗的な理解においてこそモダニズムの芸術観が巨大な影響力を持ったというのもまぎれもない事実であろう。シネフィリアとモダニズムは形式的に相似である、あるいはモダニズムの特殊な一形式がシネフィリアであるという見通しが、ここから引き出される。

この見通しを具体的に検証するために、二人の論客について考えてみたい。一人は映画にかんしても特異な思考を展開してきたアメリカの哲学者、スタンリー・カヴェルである。ある時期以降、カヴェルはいわゆる古典的ハリウッド映画の範疇で撮られたスクリーンボール・コメディとメロドラマという限定されたジャンルではあるが、特定のフィルムを詳細に分析するようになった⁽²⁸⁾。ただし、その分析手法は独特で、偏頗とも映りかねないものである。フィルムからある瞬間を取り出し、そこにフィルム全体の要約を見るというのがそれだ。喩えるなら、鯛の鯛という小さな骨片がそれが含まれるところの鯛全体の形状を縮尺したものになっているように、フィルム全体の本質を当該のフィルムのわずかな一部分に求めるのである。興味深いことに、カヴェルはこの発想を、互いに影響をあたえあう親しい間柄だったマイケル・フリードとの対話から得たとする推測がある⁽²⁹⁾。フリードは、彼のいうリテラリズムの美術作品に見られる「演劇性」を芸術の本来的な使命に反するものとして批判したが⁽³⁰⁾、カヴェルはこの考えに倣い、絶えず過ぎ去っていく映画の流れをいったん止めて、フィルムの自律的な現前の前で見る者を熟考へと誘うような瞬間を特権化しているというのだ。細部＝瞬間に映画というメEDIUMの本質を見いだす、あるいはそうした細部＝瞬間を持つフィルムを優れた映画として評価するというカヴェルの特異な分析手法が、グリーンバーグとは別の経路をたどって、やはりモダニズムと深く関係していることがわかる。

ここで考えてみたいもう一人の論客は、蓮實重彦である。1970年代以降、日本におけるシネフィリアのあり方そのものを規定したとあってよい蓮實は、今も現役の映画批評家として、若い世代への影響力も決して失ってはいない。ジャン＝ピエール・リシャル流のテーマティズムとヌーヴェル・ヴァーグ流の作家主義との華麗な融合と一応は要約できる蓮實の仕事を総括する余裕はもちろんだが、その絶大な影響力の源が、ここぞという細部＝瞬間をあやまらず指摘し、言語化してみせる手つきの鮮やかさにあったことを疑う余地はないだろう⁽³¹⁾。しかし、蓮實の批評において生じる独特な事態とは、その発言を裏書きするものが蓮實自身の映画体験の他を寄せつけない圧倒的な豊かさ——端的にいえば見た本数と記憶力——であるために、読者はそこに映画史の全体性の啓示を見ることになるということだ。「〈映画史〉に照らせば絶対に素通りできないはずでありながら、当時は容易に見ることのできなかったフィルムについて記述する蓮實の言葉を媒介として、読者は不在のフィルム体験と到達不可能な〈映画史〉の全体性に絶望的

なまでのあこがれをかきたてられる。それゆえ蓮實の批評は読者を現実（少なくとも映画館に向けて）動かしたのである〔る〕⁽³²⁾。還元主義的な思考を排してひたすら画面を見ることに徹する蓮實は、画面上の具体的な細部＝瞬間から一挙に風穴を開けるようにして、永遠に把捉できるはずもない映画じたいの魂——蓮實自身が一時多用したように「唯物論的な魂」というべきだろうか——を顕現させてみせたのだった。

エイドリアン・マーティンは、蓮實に典型的であるような映画の画面の批評的な再記述がつくりあげることになるのは、実のところその批評家が価値を置く理想の映画のアレゴリーではないかと述べる。しかも蓮實が理想とする映画は、結局メディアムに対する自己意識をそなえた映画であり、その意味できわめてモダニズム的な側面を持っているというのである⁽³³⁾。日本の読者からするといささか虚を衝かれる指摘であろうが、たとえば映画の不自由さ——つまりは映画を映画たらしめている「メディアム・スペシフィシティ」——にあえて徹したところに小津安二郎の真の自由さを見たあたり⁽³⁴⁾、確かにモダニスト蓮實の面目躍如たるところだったのかもしれない。このように、蓮實の理路においてもシネフィリアとモダニズムは独自の流儀でひそかに接続されているのである。

4. 大衆芸術

シネフィリアとモダニズムのあいだの形式的な相似性、類縁性が確かめられた今、最後に検討しなければならないのは、映画は最初からモダニズムの定義にそぐわないもの、モダニズム芸術の枠組みから逸脱するようなものとしても理解され、称賛されてきたという事実である。従来の芸術観を揺るがす機械による複製という側面にベンヤミンが——ランシエールから批判されるほどに——執着していたことは繰り返すまでもないだろう⁽³⁵⁾。一貫して商業主義と切り離せないために芸術対商業という二項対立をそもそも構成しえず、しかも古典的ハリウッド映画に顕著であるように、互いに似たり寄ったりで独創性を欠いていることが何ら欠点たりえないという映画は、どう控えめに見積もっても芸術史における事件としかいいようのないものであった。

現代フランスを代表する二人の哲学者が、近年こうした観点から映画について発言していることは興味深い。ジャック・ランシエールは、もともと絵画の本質をたかだか平面性に還元するといったたぐいのモダニズムに対するもっとも過激な批判者であり、そのような意味で芸術のモダニズムを唱えることにほとんど意義はないとさえ断じていたが⁽³⁶⁾、彼によれば映画は物語というものが大きく疑われていた時代に生まれたのだという。新しい芸術はもはや物語を語ることはないだろう、もはや事物のスペクタクルを記述することはないだろう、もはや人間の心理状態をあきらかにしたりしないだろう——そう信じられていた時代に、いわば他の芸術とは逆方向に発展を遂げたのが映画なのである⁽³⁷⁾。いうまでもなく、ランシエールはここに映画の特異性を見ているのだが、最初からモダニズムを攪乱するものとして誕生した芸術史の鬼子としての映画の

姿が浮かびあがってくるだろう。

もう一人は「民主主義のエンブレムとしての映画」のアラン・バディウである⁽³⁸⁾。「大衆芸術」(mass art)と呼ばれる映画だが、「まさにそれがつくられた時点で」そう呼べるのは映画だけだとバディウはいう。他の芸術が大衆化を果たすまでに長い時間を必要とするのに対し、映画は生み出されたそのときからただちに大衆のものでありえる。バディウにとって哲学とは逆説を思考するものだが、その意味で「大衆芸術」としての映画はまさに哲学によって思考されるべきである。なぜなら、「大衆」のものであると同時に「芸術」であるという、その呼称のうちにすでに逆説が孕まれているからだ。あらゆる芸術がアヴァンギャルドに向かった20世紀に繁栄しながら、映画だけは「大衆芸術」としてめざましい発展を遂げた。映画という「大衆芸術」は、民主制と貴族制との不可能とわかれてきた関係についても新たな示唆をあたえるものだとバディウは説くのである。

この二人の哲学者による映画論が傾聴に値するのは、両者ともに、モダニズムの芸術が否定しようとしたものを含んでいる点にこそ芸術史における映画の特異性を見ているからだ。映画は、最初からモダニズムの規定を逃れる異形の芸術だったのである⁽³⁹⁾。冒頭に引いたあのソントグによるシネフィリアへの挽歌が、今こそまったく違った響きで聞こえてくる。モダニズムの特殊な一形式としてのシネフィリアが歴史的使命を終えたのだとすれば、それはむしろ本性的にモダニズムを逸脱するものとしての映画を考えなおす好機と捉えなければならない。現代の映画環境を取り巻くさまざまな変化の見かけの新しさに惑わされることなく、あらためて映画とは何かと問うべきなのだ。

DVDに動画投稿サイトや配信等、現代において映画を見る手段はかつてとは比較にならないほど多様化し、公共の場で、あるいは移動しながらスマートフォンのちっぽけな画面で映画を愉しむ人の姿もめずらしいものではなくなった。そのような状況の下でシネフィリアは終わったというより変容したのだと考える人も少なくなく、そうした見地からのシネフィリア研究はむしろ近年盛んであるといっていよい⁽⁴⁰⁾。だが、真面目に驚くべきだと思うのは、この期におよんでなお、何が映画で何が映画でないかの区別が誰にもついているということだ。根拠は説明できないかもしれないが、いくら凝ったつくりでもミュージックビデオを映画と呼ぶ人は今もいないし、テレビやスマホで映画を見ることが、絵画を画集で見たり音楽を録音で聴いたりするのと同様、実物には劣る次善の策だと誰もが認識している。だからこそ、今でも人は映画館ならではの体験を求めて休日のシネコンに詰めかけるのだろう。もう一度映画とは何かと問うべきだというのは、このように今なお人が自明なものとして了解している映画の素性を、映画史を最初からたどりなおすことで考える必要があるのではないかという意味である。

最後にごく単純な、しかしことによるとなかなか大胆であるかもしれないアイデアを一つだけ提案したい。それは、従来メディウム・スペシフィシティと呼ばれてきたものを、その芸術に

固有の本質的な特性ではなく、それが絵画なら絵画であることのしるしと捉える考え方である。平面性は絵画に特有の性質なのではなく、それが絵画作品であることのしるしなのだ。どんなに奇抜であったとしても、平面性を維持している限り人はそれを絵画として受けとることができる。同時に、平面性が絵画であることのしるしでしかないのだとすれば、それは広義の慣習によって規定される可変的なものでしかなく、まったく別の性質によって置き換わることもありえるだろう⁽⁴¹⁾。

この考え方を採用するとき、映画が映画であることのしるしとはいったい何なのだろうか。写真、投影、仮現運動——伝統的なこの三条件を映画の本質と見なしている限り、写真術に拠らないCGの登場によって映画の定義が揺らいだとか、投影されることのないテレビでの視聴が映画体験を脅かしたというような非生産的な議論を一步も脱け出すことができないだろう。現代のデジタル映画はライブ・アクションのフッテージを用いるアニメーションの特殊なケースにすぎないというマノヴィッチの過激に見える主張も⁽⁴²⁾、実はこうした保守的な議論のたんなる裏返しでしかないように思われる。おそらく実際に起きたのは、かつて映画であることのしるしだった写真や投影がその地位を追われたということなのだ。では、何が代わりにその地位に就いたのか。あるいは、そもそも上の三条件は映画が成立するための十分条件とはいえなかったのではないのか。

ようやく正しい問いを立てられたところでもはや議論を打ち切らなければならないが、この先に繰り広げられるであろう議論において、中村秀之が「他性的知覚」と呼んだものが重要な手がかりになりそうだという見込みだけはある。中村によれば、映画観客は「自分自身の身体と行動に先行し、それらに対して不関与である他者あるいは他性の関係〔傍点原文〕」を見るのであり、映像の空間と観客の身体が互いに他（者）の関係にある点が決定的なのだという⁽⁴³⁾。中村のいうこの他性が映画であることのしるしとして機能している可能性は蓋し高い。付け加えれば、そうした来るべき議論の場では、物語や視線、視点といったすでに論じ尽くされたかに見える概念に、新たな光が当てられることになりそうな気がする。

後記

本論文は、2015年5月30日に京都造形芸術大学で開催された日本映像学会第41回大会シンポジウム「映画批評・理論の現在を問う——映画・映像のポストメディア状況について」の席上での即興によるコメントを大幅に発展させたものである。当日はまず岡本英之、渡邊大輔、三浦哲哉、堀潤之の各氏が順に発表し、その後青山真治氏と私がコメントを加えた。シンポジウムを企画し、司会進行もつとめたのは北小路隆志氏である。各氏に感謝する。

注

- (1) スーザン・ソントグ「映画の一世紀」、『書くこと、ロラン・バルトについて』富山太佳夫訳（みすず書房、2009年）、187頁（Susan Sontag, “The Decay of Cinema,” *New York Times*, February 25, 1996, <https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> [accessed September 23, 2015].). ただし、邦訳の底本と初出記事とは若干の異同がある。
- (2) Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2006), 17. ローラ・マルヴィ「ニュー・テクノロジーから観る」水野祥子訳、竹村和子『彼女は何を視ているのか——映像表象と欲望の深層』（作品社、2012年）、234頁。
- (3) 自分が評価しない映画のことを賛美する人間をシネフィルが激しく軽蔑し、ときに存在ごと否定するような罵り方をするのは、シネフィリアがたんなる趣味嗜好を超えた実存に関わる問題であることの証左である。
- (4) フランスでいえばアヴァンギャルドと映画理論が興隆した1920年代にまで遡る見方もありえようが、当時の映画に対する熱狂とヌーヴェル・ヴァーグ的なシネフィリアとは質的に異なるというのが本論の立場である。戦前の映画狂については以下に詳しい。武田潔『映画そして鏡への誘惑』（フィルムアート社、1987年）、227-251頁。
- (5) セルジュ・ダネイ「結局のところ」、『作家主義——映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳（リプロボート、1985年）、539頁。
- (6) Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968* (Paris: Fayard, 2003).
- (7) クリスチャン・メッツ『映画と精神分析——想像的シニフィアン』鹿島茂訳（白水社、1981年）、32頁。
- (8) ジークムント・フロイト「不気味なもの」藤野寛訳、『フロイト全集17』（岩波書店、2006年）、1-52頁。
- (9) このテーマに関わる先駆的な業績として以下が挙げられる。Christian Keathley, *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).
- (10) 近年も錚々たる執筆陣がお気に入りの映画の瞬間ばかりを論じた本が編まれているほどである。Tom Brown and James Walters, eds., *Film Moments: Criticism, History, Theory* (London: BFI/Palgrave Macmillan, 2010).
- (11) このため、シネフィルを魅了するような細部＝瞬間はフィルム・テキストに対する過剰としても論じられてきた。See Kristin Thompson, “The Concept of Cinematic Excess,” in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 130-142.
- (12) 以下を参照のこと。ダイ・ヴォーン「^{グレイス}光 あれ——リュミエール映画と自生性」長谷正人訳、『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳（東京大学出版会、2003年）、33-40頁。長谷正人『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010年）。
- (13) Ezra Goodman, “Flash-back to Griffith,” in *D. W. Griffith: Interviews*, ed. Anthony Slide (Jackson: University Press of Mississippi, 2012), 217.
- (14) Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997).
- (15) 藤井仁子「滅多にない花のように——「アウシュヴィッツ以後」におけるクラカウアー『映画の理論』の救済、『ヴィジュアル・クリティシズム——表象と映画＝機械の臨界点』中山昭彦編（玉川大学出版部、2008年）、214-250頁。
- (16) ヴェルター・ベンヤミン「写真小史」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎編訳（ちくま学芸文庫、1995年）、551-581頁。
- (17) ピーター・ウォーレン『映画における記号と意味』岩本憲児訳（フィルムアート社、1975年）、135-183頁。あわせて以下も参照されたい。藤井仁子「デジタル時代の柔らかい肌——『スパイダーマン』シリーズに見るCGと身体」、『入門・現代ハリウッド映画講義』藤井仁子編（人文書院、2008年）、67-94頁。
- (18) アンドレ・バザン「写真映像の存在論」、『映画とは何か』上、野崎敏ほか訳（岩波文庫、2015年）、15-16頁。
- (19) インデックス性を映画の本質とする伝統的議論への批判として以下が重要である。Tom Gunning, “Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality,” in *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, ed. Marc Furstenau (London: Routledge, 2010), 255-269.

- (20) 英語圏における映画学の代表的な教科書、デイヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンプソンによる『フィルム・アート——映画芸術入門』（藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年）でも「ミザンセン」は最重要語の一つである。
- (21) ここに述べた二種類の方法のどちらにも分類しがたいのがまたしてもあの中間の人、ロラン・バルトである。バルトは映像のなかの些細な細部にどうにも引き寄せられてしまう「私」にこだわったが、この「私」とは自分自身にも手に負えない他者としての私であった（『第三の意味——エイゼンシュテインのフォトグラムに関する研究ノート』、『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳 [みすず書房、1984年]。『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳 [みすず書房、1985年]）。一般にバルトのこうした手法は後期における〈小説的なもの〉のテキスト実践に特有のものとされるが、「記号学者」としての初期の仕事から、写真において「どこで意味は終るのか。終るとすれば、その彼方には何があるのか」といった問題意識はすでにはっきりと表明されている（『映像の修辞学』、『第三の意味』、24頁）。
- (22) ここで発想の手がかりとなったのは、ジャック・ランシエールの機械芸術にかんする見解である（『感性的なもののパルタージュ——美学と政治』梶田裕訳 [法政大学出版局、2009年]、37-43頁）。ランシエールは近代における機械的複製を過大視するベンヤミンらの立場を批判する。「機械的芸術が大衆に、あるいはむしろ無名な個人に可視性を与えることができるためには、それがまずもって芸術として認められていなければならない」というのがその根拠である。「無名者が芸術の主題＝主体になったからこそ、その記録がひとつの芸術となりえるのである」（38-39頁）。つまりはランシエール哲学の要でもある「美的＝感性論的の革命」が機械的複製に先行する必要があったというのだ。「美的＝感性論的の革命はまずもって、どれでもいいものの栄光なのであり、この栄光は、写真あるいは映画のものである前に、絵画と文学のものなのである」（41頁）。
- (23) カルロ・ギンズブルグ「徴候——推論的範列の根源」、『神話・寓意・徴候』竹山博英訳（せりか書房、1988年）。
- (24) Paul Willemsen, "Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered," in *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 232.
- (25) たとえば、世界最初のヒッチコックにかんするモノグラフとして知られるエリック・ロメールとクロード・シャブローの共著『ヒッチコック』（木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト、2015年）は、バザンからの継承と離反を同時に成し遂げた著作でもあるが、その論旨は読者をたじろがせるほどに徹底してカトリック的である。また、いささか議論の性格が異なるが、ロベール・ブレッソンのイメージ論とカトリシズムの関係については三浦哲哉が詳細に論じている（『映画とは何か——フランス映画思想史』[筑摩書房、2014年]、107-146頁）。
- (26) Thomas Elsaesser, "Cinephilia: Or the Uses of Disenchantment," in *The Persistence of Hollywood* (New York: Routledge, 2012), 63-64.
- (27) 『グリーンバーク批評選集』（藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年）を参照のこと。
- (28) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge: Harvard University Press, 1981); *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996).
- (29) 木原圭翔「相貌のない女——スタンリー・カヴェルの『ステラ・ダラス』論における「瞬間」の批評」、『演劇映像学2012』（2013年）、192頁。
- (30) マイケル・フリード「芸術と客体性」川田都樹子・藤枝晃雄訳、『モダニズムのハードコア——現代美術批評の地平』（『批評空間』1995年臨時増刊号）、66-99頁。
- (31) ごく最近も蓮實は青山真治との対談のなかで、映画は細部じゃないという人もいるが、「しかし、映画って、そうした決定的な瞬間を捉えられるか捉えられないかにかかっているでしょう」と述べている（蓮實重彦・青山真治「今、溝口健二に寄せて」、『キネマ旬報』1690号 [2015年6月下旬号]、74頁）。
- (32) 藤井仁子「必要なる映画学——平成日本における映像受容の現状」（国際会議「現代日本の精神史／The History of Ideas in Contemporary Japan」での発表原稿、立教大学、2005年7月16-18日）。
- (33) Adrian Martin, "Incursions," in *The Language and Style of Film Criticism*, ed. Alex Clayton and Andrew Klevan (London:

Routledge, 2011), 63-64.

- (34) 蓮實重彦『監督小津安二郎』増補決定版（筑摩書房、2003年）。
- (35) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション1』、583-640頁。
- (36) ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳（平凡社、2010年）、93-119頁。
- (37) Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe (London: Verso, 2014), 9.
- (38) Alain Badiou, "Cinema as a Democratic Emblem," trans. Alex Ling and Aurélien Mondon, *Parrhesia* 6 (2009): 1-6.
- (39) 芸術史における映画の特異性については蓮實重彦も強調するところだが、ランシエールやバディウとは対照的に、モダニズム的な映画のメディウム・スペシフィシティの規定を温存しつつそうしている点が興味を惹く。「映画は、現実の複写にすぎないはずの複数の画面をしかるべく配置することで、すなわち編集によって、ギリシャ以来の西欧の伝統的な美学には規範を求めえないいわば「表象の私生児」として、叙事詩とも演劇ともオペラとも異なる視覚的なフィクションを語り始めることになりました」（『フィクションと「表象不可能なもの」——あらゆる映画は、無声映画の一形態でしかない』、『デジタル・スタディーズ1 メディア哲学』石田英敬ほか編〔東京大学出版会、2015年〕、20頁）。
- (40) Scott Balcerzak and Jason Sperb, eds., *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure and Digital Culture*, 2 vols. (London: Wallflower Press), 2009-12; Marijke de Valck and Malte Hagener, eds., *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005); Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home* (Berkeley: University of California Press, 2006).
- (41) 以上のアイデアは、ロバート・スミッソンを論じるウォルター・ベン・マイケルズの次の一節を故意に拡大解釈することで得られた。「平面性とは、たんに表象であることをしめすしるし〔mark〕として意味をもっているのにすぎないのであって——グリーンバーグの主張と対立するが、じつは、彼の精神にはそった結論として——重要なことは、表象のために平面性が必要なのではないということである。グリーンバーグ型の抽象という概念の要点は、表象の拒絶にあると見えるかもしれないが、そうではなくて、それは表象の至高性の主張なのである——（不可能なまでに）フラットな客体とは、表象する客体なのだ」（『シニフィアンのかたち——一九六七年から歴史の終わりまで』三浦玲一訳〔彩流社、2006年〕、166頁）。
- (42) レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語——デジタル時代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳（みすず書房、2013年）、410-420頁。
- (43) 中村秀之「シネマの身体——三つのたとえ話」、『映像と身体——新しいアレンジメントに向けて』立教大学映像身体学科編（せりか書房、2008年）、140-152頁。